

Sandra Janßen

**ISAAK BABEL'S *REITERARMEE*:
EINE POETIK DES TRAUMAS?**

Einleitung

Die vorliegende Arbeit widmet sich einer Beobachtung, die jeden Leser und Interpreten der *Reiterarmee* Babel's in ein schwieriges Verhältnis zu diesem Text setzt und die doch vielleicht auch sein größtes Faszinosum darstellt: dem Umstand, daß sich seine Erzählweise ebensogut als eine hochemotionale wie auch als eine extrem distanzierte beschreiben läßt. Quasi-idyllische Szenarien wechseln mit grauenhaften Kriegseindrücken; die Stimme des Ich-Erzählers verfügt über eine Variabilität des Tons, die von sachlicher Kriegsberichterstattung bis zu lyrischer Expressivität reicht, wobei diese lyrischen Passagen selbst wiederum durch das Einbrechen von Gewalt in die Metaphorik bestimmt werden.

Das vielleicht beunruhigendste Element daran ist jedoch wohl der Umstand, daß gerade die Passagen, die detailgenau besonders grauenhafte Eindrücke beschreiben, am offensichtlichsten durch die Absenz von Emotionalität geprägt sind – der Erzähler scheint nicht über eine Sprache zu verfügen, die dieses Grauen reflektierend verarbeitet. Daß dieser Umstand den Interpreten Babel's, den zeitgenössischen wie den späteren, größtes Unbehagen bereitet hat, zeigt sehr anschaulich Anne Nesbet: In einem der Begriffssprache des Kinos entlehnten Ausdruck beschreibt sie die Babel'-Kritik als beständig vergebliche Suche nach dem „reaction-shot“, der Einblendung einer emotionalen Wertung, die mit der kalten Distanziertheit der Beschreibungen versöhnen könnte.¹ Auch die jüngere Kritik erweist sich als noch immer mit dieser Frage beschäftigt; so plädiert Fritz Mierau dafür, in dieser Kühle eine „Distanz der Trauer“² zu sehen, während Wolf Schmid darin gar eine psychologische Motivation der Erzählerfigur erkennen will, die ihre Sensibilität verbirgt, um der Soldatenwelt gewachsen zu erscheinen.³ Die meisten Interpreten beharren in ähnlicher Weise

¹ Nesbet 1997, 75.

² Mierau 1988, 73.

³ „Hinter der sprachlichen Überanpassung erkennen wir den Außenseiter, der seine Identität verleugnet und den gefühllosen, routinierten Mann des Krieges vortäuscht.“ (Schmid 1984, 125.)

darauf, in der Erzählhaltung eine frei und bewußt gewählte zu sehen; der Vergleich mit der (insbesondere filmischen) Ästhetik der 20er Jahre, etwa mit Vertov oder Ejzenštejn,⁴ zielt ebenfalls darauf ab, das erzählerische Vorgehen als vornehmlich intellektuelles zu werten.

Wenige Interpreten hingegen haben den Versuch unternommen, zwischen dieser Form der Ästhetik und der Erfahrung des Krieges, die sie verarbeitet, eine Beziehung herzustellen; dies soll demnach die grundlegende Fragestellung der vorliegenden Arbeit sein. Renate Lachmann deutet bereits auf eine solche hin, wenn sie die „Diskrepanz zwischen Gegenstand und Darstellungsweise [...] als Folge eines extrem sensibilisierten moralischen und ästhetischen Bewußtseins“⁵ interpretiert; näher noch kommt ihr Victor Erlich, der das beschriebene Erzählverfahren als „techniques of displacing and distancing affect“ beschreibt, die ihrerseits als Ausdruck eines „profound inner split in the author“ zu betrachten seien.⁶ Ohne dies als Versuch über die Psyche des Autors werten zu wollen, soll doch im weiteren gefragt werden, ob es nicht bestimmte Formen der Erfahrung des Krieges und insbesondere der Erinnerung dieser Erfahrung sind, die Babel's Erzählstil in der *Reiterarmee* prägen; der Umstand, daß bestimmte Verfahren modernen Schreibens, insbesondere die Montage und eine das Vergleichsprinzip aufbrechende Metaphorik, in der *Reiterarmee* weitaus radikaler in Erscheinung treten als in anderen Texten Babel's, mag diese These unterstützen.

Als psychologisches Paradigma, das eine Verbindung zwischen Kriegserfahrung und der Aufspaltung des Erzähler-Ichs zum einen, der Radikalisierung sprachlicher Verfahren zum anderen dienen kann, bietet sich das Trauma an; denn einerseits ist es mit einer bestimmten Struktur von Erfahrung verbunden, die unabhängig von hypothetischen libidinösen Präformationen des Autors gedacht werden kann, andererseits weist es Formationen von Erinnerung und Bewußtsein auf, die mit bestimmten textuellen Verfahren verglichen werden können.

In einem einleitenden Kapitel werden daher die grundlegenden Beschreibungskategorien des Traumas in rein psychoanalytischen wie auch bereits texttheoretisch bezogenen Definitionen vorgestellt. Die weiteren Kapitel versuchen, das Konzept Trauma in der *Reiterarmee* auf verschiedenen Ebenen des Textes zu lokalisieren: zu Beginn auf der Ebene der Psyche des Erzählers (im Handlungsverlauf), dann auf der Ebene der Metaphorik (als Verarbeitung von Erinnerung) und schließlich auf der Ebene der Textstruktur (insbesondere im Hinblick auf eine Neulektüre des Montageprinzips). In einem abschließenden Kapitel wird schließlich problematisiert, inwiefern überhaupt zwischen traumatischer

⁴ Zu Vertov vgl. Nesbet 1997, 73-74; zu Ejzenštejn vgl. Schreurs 1989.

⁵ Lachmann 1980, 183.

⁶ Erlich 1987, 251

Erinnerung (als passiver) und Poetik des Textes (als aktiver) eine Verbindung gedacht werden kann.

Zur Theorie des Traumas

Der in der neueren psychologischen Forschung etablierte Begriff PTSD (Post-Traumatic Stress Disorder) ist der letzte in einer Reihe unterschiedlichster Definitionen des Traumas, deren Wandel von einem physiologischen zu einem psychologischen und, in der jüngsten neurologischen Forschung, zu einem Versuch der Verbindung beider führt⁷. Diesen Wandel als historischen hier im einzelnen nachzuzeichnen, würde zu viel Raum einnehmen, es soll daher versucht werden, sich auf grundlegende gemeinsame Züge der Psychologie vom Beginn des Jahrhunderts (Freud, Janet) und der gegenwärtigen zu konzentrieren. Erwähnt werden soll jedoch, daß sich die Pathologie des Traumas seit ihrem ersten Aufkommen an Phänomenen historischer (Schock-)Erfahrung festmachen läßt, vom Trauma des Eisenbahnunfalls („railway spine“) über die Erfahrung des Ersten Weltkriegs („shell shock“) bis zu der des Holocaust, und somit in gewissem Grade als Pathologie der Moderne gelten kann. Festzuhalten ist aber auch, daß die Definition des Traumas eher an seiner Symptomatik als an seiner Ätiologie festzumachen ist, da auch Phänomene wie Kindesmißbrauch oder andere, rein emotionale Schockerfahrungen zu seinen Ursachen zählen können.

Nach verschiedenen, wohl als gescheitert zu betrachtenden Versuchen, traumatische Erfahrungen (insbesondere des Ersten Weltkriegs) in ihrer Wirkung mit frühkindlichen libidinösen Strukturen in Verbindung zu bringen und somit in das bis dahin entwickelte Konzept der Psychoanalyse zu integrieren, setzt Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) die grundlegende Definition des Traumas als „Durchbrechung des Reizschutzes“⁸. Das unerwartete Eintreten eines Eindrucks oder seine Stärke, in Verbindung mit einer Passivität des Subjekts ihm gegenüber,⁹ bewirken die Unmöglichkeit einer normalen Verarbeitung durch den psychischen Apparat. Insofern ist das Subjekt im Moment seiner Traumatisierung absent, eine Reaktion auf das Ereignis kann nicht stattfinden. Die Bewußtwerdung des traumatischen Ereignisses kann nur augenblickhaft und dem Willen nicht verfügbar in Angstträumen oder plötzlicher Erinnerung („flashbacks“) geschehen, die das Ereignis unverändert (unbearbeitet) zurückkehren lassen. Somit wird die Gewalt, die auf die Psyche eingewirkt hat, immer

⁷ Zur medizinischen Geschichte des Begriffs vgl. Fischer-Homberger 1975; zur Bestätigung psychologischer Traumatheorie der Jahrhundertwende (insbesondere Janets) durch neuere Hirnforschung vgl. van der Kolk, Bessel A. / van der Hart 1995, 158-182.

⁸ Freud 1940, 29.

⁹ Van der Kolk und van der Hart 1995, 175) unterstreichen Passivität als Voraussetzung für traumatische Eindrücke: „Many writers about the human response to trauma have observed that a feeling of helplessness, of physical or emotional paralysis, is fundamental to making an experience traumatic“.

erst verspätet erfahrbar. Denn es handelt sich nicht um eine *Verdrängung* des Ereignisses, sondern die Latenz, die seine Erfahrung zu einer verspäteten macht, liegt bereits in der Erfahrung selbst; es ist „a gap that carries the force of the event“.¹⁰

Als psycho-physische Symptome, die das Trauma begleiten, können Hypererregung oder Betäubung bzw. Gefühllosigkeit genannt werden¹¹ sowie „hysterische“ Phänomene wie Lähmung, Blindheit und Sprachausfall (ohne physiologische Ursachen). Besonders typisch sind Angstträume, in denen das traumatische Erlebnis in quälender Exaktheit wiederkehrt, und die laut Freud der nachträglichen Angstentwicklung (bzw. Reizabwehr) dienen, die im Moment der Traumatisierung nicht stattfinden konnte.¹²

Ein besonderer Akzent ist in diesem Kontext auf die spezifische Form traumatischer Erinnerung zu setzen. Im Rahmen der neueren Traumaforschung wird zu ihrer Beschreibung häufig auf die Konzeption Pierre Janets zurückgegriffen, die dieser etwa zeitgleich mit der Tätigkeit Charcots, später Freuds, entwickelte.¹³ Janet unterscheidet zwei grundlegende Formen der Erinnerung: Deren eine, ‚normale‘, verfügt frei über ihr Material und kann es bearbeiten, ist diskursiv bzw. narrativ und weiß sich als vergangene. Von dieser unterscheidet sich die traumatische Erinnerung, die unflexibel und unveränderlich ist, sich nicht aufrufen läßt, sondern nur mit dem Erinnerungwerden an die traumatische Situation auftritt. Sie ist nicht fähig, die vergangene Situation *als* vergangene zu repräsentieren; der Traumatiker „erlebt“ in ihr sein Trauma als Gegenwart, ein Umstand, der von der besonderen Klarheit und Präzision dieser Erinnerung unterstützt wird. Er ist also dieser Form der Erinnerung ebenso passiv ausgesetzt wie dem Trauma selbst; die narrative Form des Erinnerens hingegen ist eine aktive. Doch wird letztere selbst durch traumatische Erinnerung beeinträchtigt bzw. substituiert: „The flashback, it seems, provides a form of recall that survives at the cost of willed memory or of the very continuity of conscious thought.“¹⁴

Die Unverfügbarkeit und Nicht-Integrierbarkeit der traumatischen Erinnerung prägt sich schließlich der Struktur des Bewußtseins selbst auf. Zeitgenössische Hirnforschung kann nachweisen, daß als (diskursive) Erinnerung sich nur das konstituiert, was an bereits existierende neuronale Schemata angegliedert werden kann,¹⁵ Die traumatische Erinnerung bleibt ein vom bewußten Selbst

¹⁰ Caruth 1995, 7. Vgl. auch Caruth 1996, 6: „What returns to haunt the victim, is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not yet been fully known.“

¹¹ Vgl. van der Kolk / van der Hart 1995, 175.

¹² Vgl. Freud 1940, 32.

¹³ Vgl. Leys 1994, 623-662, sowie insbesondere van der Kolk / van der Hart 1995.

¹⁴ Caruth 1995, 152.

¹⁵ Vgl. van der Kolk / van der Hart 1995, 169-170.

dissoziiertes Element und bewirkt eine Spaltung des Ich,¹⁶ dessen bewußter Teil selbst durch die Existenz des traumatischen beeinträchtigt wird, welcher eine Verformung in ihm bewirkt.¹⁷ Das Verhältnis des bewußten Ichs zu seinem Trauma ist nicht das eines Besitzens, sondern eines Besessenwerdens.¹⁸

Der Umstand, daß das Bewußtsein im Moment seiner Traumatisierung „abwesend“ ist, führt darüber hinaus zu seiner besonderen Zeitstruktur; da es für das Bewußtsein keine Vergangenheit des Traumas gibt, kann dieses nur im Modus permanenter Gegenwart erlebt werden. Weil seine Gegenwart aber auch keine reale ist, wird es zeitlich ortlos: „The history that a flashback tells [is] a history that literally *has no place*, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood.“¹⁹

Wesentlich für eine auf der Theorie des Traumas basierende Analyse von Texten ist schließlich auch sein semiotischer Status. Da es nicht analog zum Mechanismus der Verdrängung funktioniert, ist seine Repräsentation keine symbolische;²⁰ schon Freud hatte in den Angstträumen der Traumatiker eine Ausnahme zur Deutung des Traumes als Wunscherfüllung anerkennen müssen.²¹ Traumatische Erinnerungen sind aber auch im Lacanschen Sinne nicht symbolisch, insofern sie sich einer Diskursivierung überhaupt entziehen. „The experience cannot be organized on a linguistic level, and this failure to arrange the memory in words and symbols leaves it to be organized on a somatosensory or iconic level; as somatic sensations, behavioral reenactments, nightmares, and flashbacks.“²² Die stumme Bildlichkeit der traumatischen Erinnerungen verhindert das Zustandekommen von Sprache. Im Zusammenhang mit ihrer Unvermitteltheit und exakten Wiederholung des Erlebten werden sie jedoch auch als „engraving“ on the mind“²³ beschrieben; sie sind also vor allem auch Reprä-

¹⁶ van der Kolk und van der Hart weisen darauf hin, daß dieses Modell eine *horizontale* Schichtung des Ich impliziert, in der der eine oder andere Bewußtseinszustand (d.h. Amnesie oder traumatische Erinnerung) dominieren können, während das Verdrängungsmodell eine *vertikale* Schichtung nahelegt, in der das Verdrängte unerreichbar bleibt und sich nur durch symbolische Überformungen hindurch bemerkbar macht. Vgl. van der Kolk / van der Hart 1995, 168.

¹⁷ Vgl. Leys 1996, 59f.: „The splitting or fragmentation of the ego in traumatic situations is an ‚autoplastic‘ response to trauma, [...] the primitive reaction to unbearable stimuli that occurs when the organism cannot defend itself by a flight or defense aimed at altering the environment [...]; instead, through recourse to the more primitive method of defense associated with identification, the organism responds ‚autoplastically‘ by making alterations in itself.“

¹⁸ Vgl. „Trauma and Experience“ in Caruth 1995, 6.

¹⁹ „Recapturing the Past“ in Caruth 1995, 152.

²⁰ „Symbolisch“ ist hier insbesondere als einer ikonischen oder indexikalischen Beziehung entgegengesetzt zu verstehen, als die grundsätzliche Möglichkeit der Bearbeitung eines Inhalts.

²¹ Freud 1940, 11.

²² van der Kolk / van der Hart 1995, 172.

²³ Caruth 1995, 152.

sentationen eines Einmaligen, Besonderen und Realen und können somit als *Referenz* bezeichnet werden.²⁴ Insofern muß traumatische Erinnerung allerdings nicht notwendig bildlich sein; wie Ruth Leys beschreibt, handelt es sich vor allem um eine *körperliche* Registration des Erlebnisses,²⁵ die sich als solche natürlich auch auf andere Sinne beziehen kann. In jedem Falle ist der referentielle Status des Traumas ein besonderer, da der Moment der „Einschreibung“ ins Gedächtnis verloren ist und nicht wieder eingeholt werden kann; Trauma ist somit Referenz ohne Referenten, ein frei flottierendes Zeichen. Dieser Umstand ist es auch, der zu seiner zwanghaften Wiederholung führt: „[...] the crucial factor that determines the repetition of trauma is the presence of mute, unsymbolized, and unintegrated experiences“.²⁶

Betrachtet man Trauma insbesondere im Zusammenhang mit für das Subjekt lebensbedrohlichen Erfahrungen, also beispielsweise der des Krieges, so läßt sich zuletzt auch noch eine ethische Dimension daran ablesen: die der Unerklärlichkeit des Überlebens. Der Moment des eigenen Überlebens ist dem Subjekt entzogen, und somit läßt sich sein traumatischer Wiederholungszwang auch begreifen als „the endless attempt to assume one’s survival as one’s own“.²⁷

Der Erzähler der *Reiterarmee*: Trauma als psychisches

Eine Analyse von Babel’s Text im Hinblick auf traumatische Strukturen muß bei einer Untersuchung des Ich-Erzählers ansetzen; denn dieser ist nicht nur (wie auch immer hybrides) Zentrum – oder Prisma – der Perspektive, sondern auch Zentrum sprachlicher und struktureller Verfahren des Textes. Denn er wird auch als schreibendes Subjekt inszeniert; indirekt, indem er im Text als Zeitungsredakteur oder Übersetzer der Verse des Hersch (Gerš) von Ostropol’ auftritt,²⁸ und direkt, indem eine Vielzahl der per Montageverfahren in seinen Text integrierten Erzählungen fremder Personen durch einen Kommentar seinerseits als von ihm übernommene gekennzeichnet werden.²⁹ Er ist somit, so wenig er sich explizit als auktorialer Erzähler gibt, die alle hier zu untersuchenden Ebenen verbindende Instanz.

Das heißt aber auch, daß vor einer abstrahierenden sprachlichen oder strukturellen Untersuchung die Frage nach dem psychischen Aspekt, oder anders for-

²⁴ Traumatische bildliche Erinnerung hat somit einen semiotischen Status, der dem der Photographie in auffallender Weise ähnelt; ihrer beider Bedeutsamkeit füreinander und für den Diskurs der Moderne mag dadurch nahegelegt werden.

²⁵ Vgl. Leys 1996, 60.

²⁶ van der Kolk / van der Hart 1995, 167.

²⁷ Caruth 1996, 64.

²⁸ Vgl. die Erzählungen „Abend“, „Rabbi“.

²⁹ Vgl. z.B. die Erzählungen „Ein Brief“, „Konkin“, „Salz“ (hier in Form eines als Brief an den Erzähler gerichteten Berichts).

muliert, die Frage nach dem Erleben vor der nach dem Verarbeiten gestellt werden muß. Die Leitfrage des folgenden Abschnitts ist also, ob und in welcher Weise sich Trauma als reale Erfahrung im Text manifestiert; dies stellt eine gewisse Schwierigkeit dar, denn wie sich zeigen wird, steht der a-chronologische, bruchstückhafte und impressionsartige Aufbau des Textes der Möglichkeit, ihn als „Krankheitsgeschichte“ im Sinne der Entwicklung einer Symptomatik zu lesen, entgegen.

Eine solche Analyse muß demnach wohl an der eingangs bereits angesprochenen erzählerischen Verarbeitung von Wahrnehmungen ansetzen, die einen traumatisierenden Charakter vermuten lassen. Auffällig ist hier, in welchem Gegensatz der Mangel an emotionaler Reflexion in bezug auf besonders erschütternde Wahrnehmungen von Grausamkeit oder Tod zu anderen steht, die von höchster sentimentaler Expressivität sind; so etwa die Reflexionen über Figuren wie Gedali, Apolek oder den Sohn des Rabbi. Auch muß sich diese Emotionalität durchaus nicht nur auf positiv konnotierte Objekte beziehen, wie etwa der Kummer um den Tod der Bienen in „Weg nach Brody“. Das Irritationspotential dieser konträren Tonlagen liegt dabei nicht nur darin, daß sie fast immer als ein Zuviel oder Zuwenig an Emotion erscheinen, sondern vor allem, daß es kaum noch möglich ist, von ihnen auf die Erzählerfigur als psychische Einheit zu schließen, die sich eher als Kaleidoskop von Wahrnehmungsmodi präsentiert. „There is plenty of emotional color in Babel's descriptions [...], but the causal bond between that emotion and any particular event has been sprung, or rather 'shattered', so that shards of emotion can be found throughout the text, but no longer recognizably part of a humanistic whole.“³⁰ So kann dies sogar so weit führen, daß lyrische Passagen und beiläufige Beschreibungen von Leichen ineinander übergehen:

[...] за окном в саду под черной страстью неба переливается аллея. Жажущие розы колышутся во тьме. Зеленые молнии пылают в куполах. Раздетый труп валяется под откосом. И лунный блеск струится по мертвым ногам, торчащим взрозь. („Костел в Новограде“, Babel' 1928, 9)³¹

Hält man also an der Behauptung fest, daß es sich bei einer lyrischen Aneinanderreihung von Rosen und Leichen weder um eine schockimmunisierte Verfassung des Erzählers handelt, der in seine lyrische Gestimmtheit Beliebiges integrieren kann, noch um eine Romantik von der Art Baudelaires, die ihren Effekt

³⁰ Nesbet 1997, 72.

³¹ Da auch die neueren kommentierten Ausgaben der *Reiterarmee* (Moskau 1990, 1996) auf der in den dreißiger Jahren zensierten Version beruhen, zitiere ich im folgenden die dritte Ausgabe von 1928 (die einzige ungekürzte, die mir zugänglich war): Isaak Babel', *Konarmija*, Reprint der 3. Ausgabe, London o. J.

gerade in der ironischen Verkehrung von Schönem und Ekelhaftem sucht³², sondern eher um das Einbrechen traumatischer Elemente in einen durchaus älteren literarischen Traditionen verbundenen Erzählstil, so bleibt zu beweisen, daß sich traumatische Strukturen bereits in der Figur des Erzählers finden lassen.

Interessant ist in dieser Hinsicht, daß an der vielleicht einzigen Stelle, an der der Erzähler seine persönliche Haltung zum Kriegsgeschehen zur Sprache bringt, er diese als Krankheit metaphorisiert: „Летопись будничных злодеяний теснит меня неутомимо, как порок сердца.“ („Put' v Brody“, Babel' 1928, 49 / „Die Chronik der alltäglichen Greuelthaten bedrückt mich unermüdlich, wie ein Herzfehler“. „Weg nach Brody“, Babel 1994, 55) Auch wenn man davon ausgehen muß, daß es sich hier nicht direkt um traumatische, sondern – als Chronik – um aktiv ordnende Erinnerung handelt, so wird doch zum einen das Ordnende der Chronik durch die Metapher des Herzfehlers, die gerade das Aufbrechen eines Rhythmus beschreibt, wieder in Frage gestellt, zum anderen legt der Satz durch die Verwendung des Präsens nahe, daß es sich bei dieser Erinnerung um eine unvergängliche, sich aufdrängende handelt. Darüber hinaus ist die Chronik der verübten Greuelthaten keine real verschriftlichte (es sei denn, man wollte Babel's Tagebuch dahingehend lesen), sondern, wie Babel' durch seine Formulierung suggeriert, eine in die mentalen Prozesse sich einschreibende und somit vielleicht doch der traumatischen analoge.

Als weiteres Indiz für eine Traumatisierung des Erzählers könnten die zwei als Angstträume zu bezeichnenden, ausführlich geschilderten Träume aus „Die Überschreitung des Zbruč“ und „Zamość“ gewertet werden. Sie können zwar nicht im klinischen Sinne als Symptome betrachtet werden, da in ihnen, im Gegensatz zu den „eigentlich“ traumatischen Träumen, durchaus noch eine Symbolisierung stattfindet. Dennoch sind insbesondere Position und Funktion des Traumes in „Die Überschreitung des Zbruč“ signifikant. Der Erzähler führt nämlich die Beschreibung von Gewalt über den Traum in den Novellenzyklus ein; die geträumte Szene – der Divisionskommandeur schießt dem Brigadekommandeur von hinten zwei Kugeln in die Augen, die dadurch zu Boden fallen – ist das erste Auftreten „realer“ Gewalt in der *Reiterarmee* und zeugt so davon, daß das Bewußtsein des Erzählers von Anfang an ein von grauenhaften Eindrücken geprägtes ist. Doch auch der Traum in „Zamość“ ist in diesem Kontext von Bedeutung, weniger vielleicht, weil er durch eine Anspielung auf die Bartholmäusnacht in symbolischer Beziehung zum gleichzeitig stattfindenden Judenpogrom steht, als vielmehr, weil der Erzähler in ihm seinen eigenen Tod träumt. In beiden Fällen jedoch ist wesentlich, daß die Träume bestimmte auch in der Metaphorik des Zyklus häufige Motive beinhalten, auf die noch zurückzukommen sein wird: das Motiv der zerstörten Augen und das der Verwechslung von Tod und Schlaf.

³² Vgl. hierzu etwa die Thesen Frank O'Connors 1987, 57-66.

Den zentralen Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels wird nun jedoch die Analyse zweier Erzählungen darstellen, an denen sich so etwas wie die „Geschichte einer Traumatisierung“ im Handlungsverlauf selbst ablesen läßt bzw. durch das Erzählverfahren in Text übersetzt wird, nämlich „Berestečko“ und „Schwadronskommandeur Trunov“.

Eines der Beispiele, die in der Sekundärliteratur notorisch Unruhe über die merkwürdig unbetroffene Haltung des Erzählers auslösen, ist die Mordszene zu Beginn der Erzählung „Berestečko“.

Я умылся с дороги и вышел на улицу. На столбах висели уже объявления о том, что военкомдив Виноградов прочтет вечером доклад о втором конгрессе Коминтерна. Прямо перед моими окнами несколько казаков расстреливали за шпионаж старого еврея с серебряной бородой. Старик взвизгивал и вырывался. Тогда Кудря из пулеметной команды взял его голову и спрятал ее у себя подмышками. Еврей затих и расставил ноги. Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись. Потом он стукнул в закрытую раму.

- Если кто интересуется, – сказал он, – нехай приберет. Это свободно... (Babel 1928, 90f.)

Diese Szene schreibt sich völlig unvermittelt in den Bericht über die Ankunft und den ersten Rundgang des Erzählers im Städtchen ein, ohne in irgendeiner Form kommentiert oder reflektiert zu werden, weder in psychischer noch in ethischer Hinsicht, obwohl das Vorkommen von Judenpogromen auf russischer ebenso wie auf polnischer Seite die Schuld des Exekutierten stark in Zweifel ziehen läßt, und obwohl es an anderer Stelle durchaus Reflexionen auf die Unrechtmäßigkeit des Vorgehens der Kosaken gibt, etwa bei der Kirchenschändung in „Beim heiligen Valentin“. Dem schließt sich also die Hypothese an, daß die Reduktion des Erzählers auf ein reines und – auch räumlich – unmittelbares Sehen eine tatsächliche psychische Abwesenheit, also eine traumatische Erfahrung impliziert.³³ „Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness.“³⁴ Der Eindruck kann natürlich nicht als so starker verstanden werden, daß er jeglicher bewußten Erinnerung unzugänglich würde – dann könnte er nicht mehr erzählt werden. Daß er aber ein für das Bewußtsein besonders dauerhafter ist, mag der

³³ Victor Erlich vertritt hier eine ähnliche Auffassung, auch wenn er nicht auf den Begriff Trauma rekurriert: „It would be naive and hopelessly literal-minded to construe the underlying authorial stance as actual detachment. In fact, there is good reason to view it not as absence of affect, but as flight from it, to posit a compelling need for ‚distancing‘ the nearly unbearable emotion, for keeping it at bay.“ (Erlich 1987, 150).

³⁴ Caruth 1996, 91f.

paradox anmutende Gebrauch des Verbs „erschießen“ im imperfektiven Aspekt suggerieren. Auch läßt sich die Behauptung aufrechterhalten, daß er sich affektiver Besetzung entzieht und auch einen Bruch für die Möglichkeit anderer affektiver Besetzungen darstellt. Denn des Erzählers Gang durch die Stadt ist, im Gegensatz zu anderen (vgl. etwa die Erzählungen „Gedali“ oder „Die Sonne Italiens“), von besonderer emotionaler Distanz geprägt, beschränkt sich auf die sachliche Aufnahme von Fakten und nimmt Menschen nur noch als „verblichene Schemen“ (слинявшие схемы) wahr. Gegen Ende des Tages entwickelt er eine Widerwillen gegen sie („они надоели мне“, Babel' 1928, 92)³⁵ und zieht sich in das nahegelegene Schloß zurück. Dort wird ihm durch das altertümliche Interieur und einen hundert Jahre alten Brief, den er findet, gewissermaßen die Gegenwart selbst in eine (zeitliche) Ferne gerückt; die „verblichene“ (вылинявшие) Tinte des Briefes etabliert eine Analogie zwischen den Eindrücken der Stadt und denen des Schlosses im Modus einer unwirklichen Gegenwart. Diese Verfassung mag bereits allein als die eines traumatisierten Bewußtseins gewertet werden, doch stellt die Szene im Schloß auch eine Analogie zu früher beschriebenen, und somit eine Art traumatischer Spaltung des Bewußtseins, dar. Denn zu der Zeit, als der Erzähler sich durch das Schloß bewegt, hört er das auf dem Hof stattfindende Meeting, das die Flugblätter angekündigt haben, die er im Moment der Ermordung des Juden betrachtet hat und die so als assoziativ (aber auch logisch, bezüglich der Machtübernahme durch die Kosaken) damit verbunden gedacht werden können. Hier stehen nun wieder „aktives“ Wahrnehmen in einer dennoch gewissermaßen „blassen“ Realität einem passiven Ausgesetztsein sich aufdrängenden Eindrücken einander gegenüber; das Einsetzen der Stimme des Kriegskommissars wird als „Entbrennen“ (разгорелся) beschrieben, und tatsächlich ist es in genau diesem Moment, daß der Erzähler die ausgestochenen Augen der Nymphen auf den Wandgemälden vermerkt. Wenn diese Interpretation auch nicht überstrapaziert werden soll, so läßt sich doch der Besuch im Schloß als Versuch der Distanznahme zu den Ereignissen des Krieges lesen, von denen der Erzähler dennoch wieder eingeholt wird.

Die Erzählung „Schwadronskommandeur Trunov“ geht im Vergleich zu „Berestečko“ noch einen Schritt weiter, indem der Aufbau der Erzählung den Modus traumatischer Erinnerung nachvollzieht. Das Geschehen setzt ein mit dem triumphalen Begräbnis des Kommandeurs, der beim Versuch der Abwehr eines feindlichen Luftangriffs gefallen ist. Der Erzähler nimmt an diesem feierlichen Akt teil und begibt sich dann auf einen ziellosen Streifzug durch die

³⁵ Vgl. hierzu die Erzählung „Zamość“, wo es von den den Erzähler und seinen Begleiter unmittelbar bedrohenden Maschinengewehrschüssen auf dem Hof heißt: „Они стучали долго и надоели нам.“ (Babel' 1928, 146f.) („Sie ratterten lange und gingen uns auf die Nerven“, Babel 1994, 161). In beiden Fällen kann der Ausdruck als Euphemismus für eine völlige psychische Abstumpfung des Erzählers gewertet werden.

Stadt, in dessen Verlauf er zuerst, vollkommen unmotiviert, sich in einen Streit zwischen zwei jüdischen Gruppen unterschiedlicher Glaubensrichtungen ziehen läßt, „и я, томясь печалью по Трунову, я тоже толкался среди них и для облегчения моего горлапил вместе с ними“ (Babel' 1928, 118f. / „und ich, gereinigt von der Trauer um Trunov, auch ich ließ mich von ihnen herumstoßen und schrie, um mein Herz zu erleichtern, gemeinsam mit ihnen“, Babel 1994, 129). Von diesem Akt der Abreaktion seines Kummers läßt sich der Erzähler jedoch ebenso unvermittelt durch die Figur eines Galiziers wieder ablenken, der mit dem „Galgen seiner langen Knochen“ und „wie für eine Beerdigung“ gekleidet als eine Art Todesallegorie lesbar wird. Wiederum ohne klare Motivation folgt der Erzähler ihm und trifft an dessen Zielort auf einen Kosakenkameraden, der ihm durch Vorwürfe die Ereignisse des Morgens in Erinnerung ruft. Was dann in detailgenauer Beschreibung folgt, nämlich das Niedermetzeln zweier polnischer Gefangener durch Trunov, ist auch im Medium der Erzählung noch von einer solchen visuellen Prägnanz, daß es naheliegt, diesem Ereignis traumatisierende Kraft zuzusprechen. Dem einen Gefangenen wird ein Säbel in die Kehle gestoßen, dem anderen aus nächster Nähe in den Kopf geschossen, so daß dem Erzähler sein Hirn auf die Hand spritzt. Auch hier kommt, bis auf ein „Schaudern“, keine emotionale Reaktion des Erzählers zur Sprache. Dagegen erscheint sein (erzähltechnisch) früheres Verhalten in einem neuen Licht, nicht nur, weil die Motivation „Kummer um Trunov“ nun absurd erscheint, sondern auch, weil es sich als Geschichte eines Traumas interpretieren läßt. Denn die Absenz der wirklichen Ursache dieses Verhaltens aus dem Text erhält so eine nachträgliche Erklärung, und die merkwürdige Willenlosigkeit und scheinbar unmotivierte Erregbarkeit des Erzählers lassen sich nun mit den traumatypischen Symptomen der Hypererregung und Betäubung in Verbindung bringen. Der Galizier als Vorbote der Todeserinnerung leitet dann über das Erinnertwerden durch den Kosaken den Modus traumatischer Erinnerung ein, der nun tatsächlich die Szene des Erinnerns auslöscht, d.h. auch auf der Ebene des Textes seine Rahmenhandlung verdrängt. So kann bereits hier von einer Parallele zwischen Erzählerbewußtsein bzw. dessen Erinnerungsstruktur und dem Aufbau des Textes gesprochen werden.

Die beiden vorangegangenen Analysen machen deutlich, daß sich traumatische Erfahrungen im Text der Reiterarmee nicht als Unmöglichkeit von Narrativierung schlechthin erweisen, wohl aber als Unmöglichkeit von reflexiver Verarbeitung und Kontextualisierung und somit als erinnerungsstrukturierendes Moment. Die Art der Wiedergabe traumatisierender Eindrücke versucht ihre die Möglichkeit von Verarbeitung sprengende Kraft mit sprachlichen Mitteln zu beschreiben, insbesondere durch Unvermitteltheit, extreme Detailschärfe und Knappheit. Dieses Verfahren wird häufig mit dem Joyceschen Konzept der

„Epiphanie“ in Verbindung gebracht,³⁶ dabei wird jedoch kaum in Rechnung gestellt, daß es sich dabei besonders häufig um extrem erschütternde visuelle Erlebnisse handelt. Ein weiteres Beispiel mag die These stützen, daß es sich hierbei um traumatische Erfahrungen handelt.

In der Erzählung „Dolgušovs Tod“ begegnet der Erzähler auf der Flucht vor feindlichem Maschinengewehrfeuer dem am Wegrand sitzenden Telephonisten Dolgušov, der ihn bittet, ihn zu erschießen. Zur Begründung enthüllt er wortlos seine Verletzung:

He спуская с меня глаз, он бережно отвернул рубаху. Живот у него был вырван, кишки ползли на колени, и удары сердца были видны.
(„Смерть Долгушева“, Babel' 1928, 59)

Auf diesen Schock reagiert der Erzähler mit Flucht; der Schweiß bricht ihm aus, und die Sprache versagt ihm, als ein herangerittener Kosak fragt, was vorgehe. Das Hämmern der Maschinengewehre wird in diesem Moment als „hysterische Beharrlichkeit“ (Babel 1994, 64) („истерическое упрямство“, Babel' 1928, 59) bezeichnet, was sich vielleicht als Übertragung der Verfassung des Erzählers selbst auf seine Außenwelt lesen läßt. Über das Konstatieren von Symptomen des Traumas hinaus besitzt diese Szene aber vielleicht auch eine Bedeutung, die oben als „ethische“ Dimension des Traumas angesprochen wurde, die der Unerklärlichkeit des eigenen Überlebens (der Erzähler ist selbst gerade dem Tod nur knapp entgangen) angesichts des Todes eines anderen.

Was die bisher untersuchten Beispiele bereits deutlich machen, ist, daß die Ebene des Erlebens und die des Erzählens nicht wirklich voneinander getrennt werden können, daß die Struktur der Erfahrung sich in der des Textes notwendig niederschlagen muß, da im Bewußtsein des Erzählers die vermittelnde Einheit von Wahrnehmung bzw. psychischer Verarbeitung und Textstruktur liegt. So erklärt sich aber auch, warum die Suche nach direkten Symptomen des Traumas beim erlebenden Erzähler, d.h. auf der Handlungsebene, nur bedingt ertragreich ist, denn das erzählende Ich ist bereits ein erinnerndes und somit verformendes. Hier schließt sich folglich die These an, daß die „Symptome“ des Traumas sich auch auf der sprachlichen und strukturellen Ebene des Textes manifestieren müssen.

Die Metaphorik: Trauma als sprachliches

In die Erzählung „Ivan und Ivan“, die eigentlich zu denjenigen des Zyklus gehört, die einen relativ konventionellen Handlungsverlauf haben – sie erzählt die Geschichte des Kutschers Ivan, der den Taubheit simulierenden Diakon Ivan auf

³⁶ Vgl. z.B. Schmid 1984, 122 (gibt weitere Referenzen); Stine 1984, 238.

dem Weg zum Untersuchungsarzt durch Pistolenschüsse tatsächlich taub macht – ist etwa nach der Hälfte des Textes ein Erlebnis des Icherzählers eingeschoben, das zum Rest der Handlung nur in metonymischem Bezug steht, nämlich in zeitlicher Nachbarschaft zum Zusammentreffen des Erzählers mit den beiden Protagonisten.

Взвалив на себя седло, я пошел по развороченной меже и у поворота остановился по своей нужде. Облегчившись, я застегнулся и почувствовал брызги на моей руке. Я зажег фонарик, обернулся и увидел на земле труп поляка, залитый моей мочой. Она выливалась у него изо рта, брызгала между зубов и стояла в пустых глазницах. Записная книжка и обрывки воззваний Пилсудского валялись рядом с трупом. [...] Воззванием Пилсудского, маршала и главнокомандующего, я стер вонючую жидкость с черепа неведомого моего брата и ушел, сгибаясь под тяжестью седла. („Иваны“, Babel' 1928, 129)

Diese Episode ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Vom Erzählmodus her entspricht sie den bereits analysierten epiphanisch-traumatischen Seherlebnissen anderer Erzählungen, doch beweist sie ihre traumatisierende Kraft noch auf andere Weise. Zum einen durch die erzähllogisch scheinbar unmotivierte Einfügung in einen gänzlich fremden Kontext; denn hier wird noch einmal die textstrukturierende Macht traumatischer Erinnerung deutlich, die durch metonymische Assoziation (hier Zeit und Ort) hervorgerufen wird und narrative Zusammenhänge sprengt. Die hier erzählte Episode wirkt tatsächlich wie ein traumatischer „flashback“, der dem Erzähler widerfährt, als er erzählen will, wie er zu den beiden Ivans stieß. Der Mangel an kausallogischer Einbettung dieser Szene in die Erzählung könnte somit als traumatypische Ortlosigkeit solcher Erinnerungen erklärt werden (s.o.).

Diese Szene bildet aber vor allem deshalb die Einleitung zu diesem Kapitel, weil sie gewissermaßen als ‚Urszene‘ für ein sprachliches Phänomen gedeutet werden kann. Daß den Text eine gewisse Obsession von Augenlosigkeit oder Blindheit umtreibt, vermerkt auch Anne Nesbet (1997, 70), und der bereits erwähnte Traum der ausgeschossenen Augen in „Übergang über den Zbruč“ ist in dieser Hinsicht ebenfalls bedeutsam; ebenso die detailgenaue Schilderung des ausgelaufenen Auges in der Erzählung „Afon'ka Bida“ oder die bereits erwähnten Nymphen mit ausgestochenen Augen auf den Bildern in „Berestečko“. Doch dürfte diese Episode auch nicht überinterpretiert sein, wenn man sie als traumatisch motivierten „Bildgeber“ für die im Text flottierende Metapher der leeren Augenhöhlen auffaßt. So ist in der „Lehre vom MG-Wagen“ die Rede von der „augenlosen“ Synagoge, in „Der Rabbi“ von den „ausgestochenen Augen“ des Chassidismus. Am augenfälligsten ist die Parallele jedoch in der Erzählung „Weg nach Brody“ in einer recht kryptischen Apostrophe an die Stadt Brody: „О, Броды! Мумии твоих раздавленных страстей дышали на меня

непреоборимым ядом. Я ощущал уже смертельный холод глазниц, налитых стынущей слезой“ (Babel' 1928, 51) („Oh, Brody! Die Mumien deiner zerstampften Leiden haben mich angehaucht mit ihrem unwiderstehlichen Gift. Schon fühlte ich die Todeskälte der Augenhöhlen, von einer erkaltenden Träne gefüllt“, Babel 1994, 6).

Zur Untermauerung der These, daß der Reiterarmee die Metaphorik zum Medium traumatischer Erinnerung wird, läßt sich ein weiteres Beispiel anführen, in dem zwar die traumatisierende Kraft des Ereignisses geringer veranschlagt werden muß, bei dem aber der kausale Zusammenhang eindeutig ist. In der Erzählung „Meine erste Gans“ wird dem neu zu einem Regiment stoßenden Erzähler ein Quartier mit einigen Kosaken zugewiesen, die ihn in ihre Gemeinschaft nicht aufnehmen und nicht an ihrem Essen teilhaben lassen. Um sich Anerkennung zu verschaffen und die Wirtin zu zwingen, ihn zu verpflegen, tötet er auf dem Hof eine Gans, deren Kopf er zertritt; der Kopf „krachte unter meinem Stiefel, krachte und begann zu bluten“ (47 / „голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла“, 43). Die Aufnahme in die Gemeinschaft gelingt, die Atmosphäre entspannt sich, doch die begangene Tat kehrt, bezeichnenderweise im Traum, als Metapher in die Erinnerung zurück: „Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогренное убийством, скрипело и текло“ (Babel' 1928, 44 / Ich träumte und sah Frauen im Traum, und nur mein Herz, gerötet von einem Mord, knirschte und blutete“, Babel 1994, 49).

Bei der Frage nach dem Zusammenhang zwischen traumatischen Ereignissen und Metaphorik muß natürlich auch auf die Erzählung „Die Überschreitung des Zbruč“ eingegangen werden. Hierbei kann jedoch auf die eingehenden Analysen ihrer Metaphorik durch Renate Lachmann und Wolf Schmid verwiesen werden,³⁷ denen an Textbeobachtungen nicht viel hinzuzufügen ist, die jedoch durch die Theorie des Traumas mit einem neuen Akzent versehen werden können. Insbesondere Schmid deutet die metaphorischen Korrespondenzen etwa zwischen der Sonne als „abgehacktem Kopf“ und dem zerhackten Kopf des toten Alten, den „blauen Händen“ des Mondes und dem blauen Blut im Bart als sprachlich erinnernde Vorwegnahme des abschließenden Ereignisses der Enthüllung der Leiche an. Dies fügt sich gut in die bereits entwickelten Thesen zum Fortleben des Traumas in der Metaphorik, die, ähnlich der Funktion des Traumes, Medium einer diskursiv nur schwer faßbaren Erinnerung ist. Bemerkenswert ist dabei, daß die Ereignisse als Metaphern gerade die emotionale Qualität aufweisen, die sie in der narrativen Wiedergabe augenfällig nicht haben; eine Struktur, die die gefühlsmäßige Unzugänglichkeit des Ereignisses im Moment seines Erlebtwerdens als traumatische kennzeichnet. Bezüglich der Erzählung „Die Überschreitung des Zbruč“ ließe sich sogar behaupten, daß – auf einer anderen Ebene – das Trauma selbst zur Metapher wird. Denn die nicht

³⁷ Schmid 1984; Lachmann 1980.

beerdigte Leiche des Vaters, der behandelt wird wie ein Schlafender, obwohl die Tochter doch Zeugin seiner Tötung war, ist eine solche: der Moment seines Todes vergeht nicht, sondern produziert sich mit jedem Aufheben der Decke über ihm neu.

Vor dem Hintergrund einer Deutung der Erzählung als sprachlicher Manifestation traumatischer Strukturen ist Schmid in dem Punkt zu widersprechen, in dem er den Verlauf der Erzählung als Prozeß einer Bewußtwerdung deutet. Dadurch gerät die Interpretation zwangsläufig an das Problem, daß der Zyklus im Ganzen eine solche Struktur wieder aufhebt: „Es bleibt noch zu erwähnen, daß sich die Entwicklung in den folgenden Erzählungen des Zyklus nicht fortsetzt. Wo immer in den Teilen der *Reiterarmee* mentale Prozesse stattfinden, setzen sie wieder mit dem unwissenden Ich ein“.³⁸ Mit der Struktur des Traumas wird erst erklärbar, warum es diesen Prozeß der Bewußtwerdung im Ganzen nicht geben kann; traumatische Erinnerung durchbricht per se eine solche Diskursivierung und kann sich nur als Aufbrechen der Texte durch Erinnerungs-„Blitze“ oder eben als Aufbrechen lyrischer Sprache durch Bilder der Gewalt manifestieren.

Daß es gerade die Metapher ist, die dabei gegenüber dem Narrativen ein solches Gewicht erhält, ist auch auf theoretischer Basis damit erklärbar, daß traumatische Erinnerung eine ikonische, nicht symbolische ist;³⁹ wenn es also überhaupt eine sprachliche Wiedergabe des Traumas geben kann, so ist es einleuchtend, daß sie sich eher in einer Form sprachlicher Bildlichkeit als in erzählerisch-analytischer Wiedergabe findet. Dies impliziert natürlich eine spezielle Form der Metapher, die nicht über die intellektuelle Operation eines *tertium comparationis* verläuft, sondern auf individueller und unwillkürlicher Assoziation beruht; ein Verfahren, daß auch tatsächlich die literarische Moderne und insbesondere Babel's Sprache in der *Reiterarmee* kennzeichnet.

In der Tat scheinen sogar bestimmte Metaphern Babel's eine Verbindung buchstäblich „ikonischer“ Bildlichkeit mit dem Bild des Todes herzustellen. Nicht nur ist in „Der Sohn des Rabbi“ vom „über den Thorarollen aufgehängten leblosen ergebenen schönen Gesichts Elias“ (Babel 1994, 184 / „повисшее над торами безжизненное покорное прекрасное лицо Ильи“, Babel' 1928, 168) die Rede, sondern auch der Kosak Sidorov, mit dem der Erzähler das Quartier teilt, wird gleichzeitig wie eine Ikone (mit darunter brennendem Lämpchen) und wie ein Toter beschrieben:

И вот ночь, полная далеких и тягостных звонов, квадрат света в сырой тьме – и в нем мертвенное лицо Сидорова, безжизненная маска, нависшая над желтым пламенем свечи. (Babel' 1928, 35)

³⁸ Schmid 1984, 132.

³⁹ Vgl. S. 6, Anm. 21.

Was auf struktureller Ebene weiterhin für eine Spur des Traumas in der Metaphorik spricht, ist der Umstand, daß Metaphern (als übrigens einzige Textelemente) häufig wörtlich wiederholt werden und in diesem Insistieren von der Intensität eines Erlebnisses, für das es nur ein einziges, feststehendes Bild geben zu können scheint, zeugen. Dabei fällt auch ins Auge, daß diese Metaphernwiederholungen sich oft in Verbindung mit bereits als traumatisch charakterisierten Szenen finden; etwa das zweimalige „das Blut tropfte, wie der Regen aus dem Heuschaber“ („кровь стекала [с головой] как дождь со скирды“) in der Erzählung „Schwadronskommandeur Trunov“ oder das ebenfalls wiederholte „die Nacht flog auf mich zu auf ungestümen Pferden“ („ночь летела ко мне на резвых лошадях“) in „Ivan und Ivan“. Der Krieg als ganzer wird metaphoriert in der sowohl in „Der Rabbi“ als auch „Der Sohn des Rabbi“ vorkommenden Wendung „die Wüste des Krieges gähnte vor dem Fenster“ („пустыня войны зевала за окном“).

Was sich im Sinne der „ornamentalen Prosa“ also als extreme Manieriertheit des Stils deuten läßt, kann ebensogut im Sinne einer Traumatheorie als Unmöglichkeit der Aufarbeitung bestimmter Erfahrungen interpretiert werden, die so zum Generator immer neuer Brüche und Unstimmigkeiten der Sprache werden. Der völlig andere Stil von Babel's Kriegstagebuch, der sich gerade durch die Absenz von Metaphern auszeichnet, kann (wenn man das Problem der Unterscheidung von Autor und Erzähler einmal zurückstellt) dementsprechend auch auf zwei Weisen gedeutet werden: als künstlerische Rohform oder als Latenzperiode des in der literarischen Sprache erst wiederaufscheinenden Traumas.

Abschließend bleibt noch zu vermerken, daß es auch bestimmte, mit dem Trauma in Verbindung zu bringende thematische Motive gibt, die die Metaphorik der Reiterarmee durchziehen und für die zwei Beispiele genannt werden sollen. Das eine ist eine sprachliche Verkehrung oder Ineinssetzung von Tod und Schlaf: Wie schon erwähnt, träumt in der Erzählung „Zamość“ der Erzähler – also schlafend – seinen Tod und wird dabei zweideutig als „Entschlafener“ („усопший“) apostrophiert; der schlafende Vater in „Die Überschreitung des Zbruč“ wird durch das Wegziehen der Decke zu einem Toten. Und in „Die Witwe“ schließlich findet sich ein Satz, der gänzlich offen läßt, ob der Schlaf einem Tod gleicht oder sich im vermeintlichen Schlaf der Tod offenbart:

Сапоги спящих были брошены взрозь, зрачки их заведены к небу,
чёрные ямы ртов перекошены. (Babel' 1928, 140)

Daß sich der Erzähler auch selbst mit einem schon Gestorbenen identifiziert, macht schließlich auch noch eine andere Wendung deutlich, nämlich die Anrede eines Toten als „Bruder“, wie es sowohl in der oben zitierten Stelle aus „Ivan und Ivan“ geschieht, als auch in bezug auf den sterbenden Sohn des Rabbi in der gleichnamigen Erzählung. Was darin zutage tritt, ist das Trauma, überlebt zu

haben, ohne zu wissen warum: „If history is to be understood as the history of a trauma, it is a history that is experienced as the endless attempt to assume one's survival as one's own.“⁴⁰

Erinnern und Erzählen: Trauma und Textstruktur

Wenn, wie das vorangegangene Kapitel zu zeigen versucht hat, der besondere Charakter der Babel'schen Metaphorik auf die besondere Form des Erinnerns zurückzuführen ist, die das Trauma erzeugt, so liegt nahe, zu vermuten, daß die gleiche Ursache der besonderen Form der Textstruktur zugrunde liegt, die die *Reiterarmee* charakterisiert. Wie ja bereits das Beispiel aus „Ivan und Ivan“ belegte, kann auch der narrative Zusammenhang Spuren dieser Erinnerung tragen. Die Leithypothese der folgenden Argumentation geht jedoch noch weiter. Nicht nur die Weise, wie der Erzähler seine Erinnerungen wiedergibt, sondern auch die Form, in der er sich manifestiert, genauer: der Umstand, daß er sich so oft überhaupt nicht manifestiert, soll mit dem Traumakzept erklärt werden.

Als Beispiel dafür, wie ein Schockmoment den Erzähler als wahrnehmendes Subjekt aus dem Text verschwinden läßt, mag eine Szene aus der Erzählung „Die Witwe“ dienen. Sie beginnt in einer Perspektive und einem Erzählten, wie sie normalerweise die Stimme des Erzähler selbst charakterisieren (die fremden Stimmen sind immer durch irgendeine Form des *skaz* gekennzeichnet). Geschildert wird eine Liebeszene zwischen dem Kosaken Lëvka und der Krankenschwester Saška, die sich abspielt, während Saškas Geliebter neben ihnen im Sterben liegt; der Erzähler scheint, der Perspektive nach, in nächster Nähe zu sitzen und das Vorgehen zu bezeugen. Doch in dem Moment, als eine Bombe in der Nähe einschlägt, verändert sich die Perspektive radikal:

И в это мгновение многоголосый плотный удар повалился на землю. Четыре свежие бригады, введенные в бой объединенным командованием неприятеля, выпустили по Буску первый снаряд и, разрывая наши коммуникации, зажгли водораздел Буга. Послушные пожары встали на горизонте, тяжелые птицы канонады вылетели из огня. Буск горел, и Левка, обеспамятевший холуй, полетел по лесу в качающемся экипаже начдива шесть. („Вдова“, Babel' 1928, 140)

Es scheint, als ob der Einschlag der Bombe die Anwesenheit des Erzählers am Ort für einen Moment aufhobe. Der Augenblick nach dem Einschlag, der Augenblick des Schocks ist abwesend und muß mit einer Beschreibung von Kriegsoperationen – die in diesem Moment selbst gar nicht gewußt werden könnten – ersetzt werden. Erst Momente später, auf der rasenden Flucht, kommt

⁴⁰ Vgl. Anm. 20.

der Erzähler wieder „zu sich“ und zu den Figuren, die er beobachtet, zurück; die Vermittlung zwischen Kriegsbericht und Augenzeugenbericht scheint dabei gerade über das Verfahren einer ästhetischen Distanznahme (durch Metaphorisierung des Kriegsgeschehens) zum eigentlich doch bedrohlichen Vorgang zu funktionieren.

Eine ähnliche Logik von An- oder Abwesenheit der Erzählerinstanz als wahrnehmendem Bewußtsein findet sich aber auch, so soll postuliert werden, auf der Ebene des Zyklus als Ganzem. Es ist ein in der Forschungsliteratur mittlerweile gängiger Topos, dessen Konstruktionsprinzip auf die Ęjzenštejnsche Ästhetik der Montage zu beziehen,⁴¹ ein Verfahren, dessen Rechtfertigung auch nicht in Zweifel gezogen werden soll. Dennoch bleibt danach zu fragen, aus welcher *Motivation* heraus die Montagen im einzelnen vorgenommen worden sein könnten, und nicht nur, welches ästhetische Ziel damit erreicht werden soll.

Deutlich wird unter diesem Blickwinkel, daß es auf der Ebene der Zusammenstellung der Erzählungen im wesentlichen zwei Formen der Aufnahme von Begebenheiten gibt, bei denen der Erzähler nicht selbst zugegen ist (insbesondere Lebensbeschreibungen). Die eine Form besteht in einem narrativen Nachvollzug der fremden Geschichte durch den Erzähler selbst, also in Form einer Aneignung. Dies ist beispielsweise der Fall von „Pan Apolek“ oder „Saška Kristus“. Bei der anderen Form der Wiedergabe wird die Erzählung im Medium der fremden Stimme belassen, also nicht angeeignet. Dabei fällt auf, daß diese Erzählungen zum größten Teil solche sind, die extrem grausame Begebenheiten schildern, so etwa „Ein Brief“, „Pavličenko, Matvej Rodionyč, Lebenslauf“, „Konkin“ und „Salz“. Es gibt auch Ausnahmen von dieser Regel, etwa die Erzählung „Priščepa“, doch auch diese wird als Fremderzählung zumindest kenntlich gemacht durch eine Einleitung, die gleichzeitig davon zeugt, daß es sich um eine nachdrücklich, wenn nicht gewaltsam sich einschreibende Erinnerung handelt: „По дороге он рассказывал о себе. Мне не забыть его рассказа“ (Babel' 1928, 79) („Unterwegs erzählte er von sich. Seine Erzählung kann ich nicht vergessen“, Babel 1994, 85). Aus dieser Beobachtung ließe sich folgern, daß der Vergleich mit Ęjzenštejns Ästhetik als Ursprung des Montageverfahrens bei Babel' zu kurz greift. Offensichtlich handelt es sich dabei nicht nur um eine Gegenüberstellung von Heterogenem, die den Leser dazu anregt, eine intellektuelle Brücke zwischen diese Gegensätze zu schlagen, sondern dieses Verfahren ist auch ein Ausdruck der Unmöglichkeit von Aufnahme und Verarbeitung bestimmter Erfahrungen durch das Bewußtsein des Erzählers; zumindest aber ein Ausdruck der Unmöglichkeit einer Erinnerung, die in den eigenen Diskurs integriert werden kann.

Um dies noch einmal an einem Einzelbeispiel zu verdeutlichen, sei auf die Erzählung „Ein Brief“ näher eingegangen. Auch hier wird im Montageverfahren

⁴¹ Vgl. dazu insbesondere Lachmann 1980, sowie Schreurs 1989.

eine fremde Erzählung in die des Erzählers eingefügt, und zwar in Form eines ihm diktierten Briefes, der an die Mutter des Autors, Kurdjukov, gerichtet ist und nach ausführlichsten Anweisungen zur Pflege seines Pferdes und etlichen umständlichen Höflichkeitsformeln in beiläufiger Manier davon berichtet, wie der bei den Weißen dienende Vater den einen Bruder und später der andere Bruder den Vater umgebracht hat. Der Erzähler gibt diesen Brief wieder, indem er (mehrmals) darauf insistiert, er sei „in keinem Wort verändert“ (Babel 1994, 19) („ни в одном слове не измененное“, Babel' 1928, 16), worin sich eine Parallele zur absoluten Literalität des Traumas sehen ließe. Auch stellt der Erzähler in der Passivität der Diktatsituation geradezu eine Einschreibfläche für das Grauenhafte dar, das danach nicht mehr in der eigenen Diskurs integriert werden bzw. nacherzählt werden kann, sondern wörtlich reproduziert werden muß. Es findet sich, wie es an visuell traumatischen Erlebnissen des Erzählers ja bereits beobachtet wurde, auch hier keinerlei moralische Wertung; der einzige Kommentar, der von der Reaktion des Erzählers auf ihn zeugen könnte, lautet „он не заслуживает забвения“ (Babel' 1928, 12) („er verdient kein Vergessen“, Babel 1994, 14) – ein Kommentar, der eher als Euphemismus dafür erscheint, daß er nicht vergessen werden kann.

Was davon zeugen könnte, daß ein solcher „Eindruck“ stattgefunden hat, ist nicht nur, daß ein wertender Kommentar nicht möglich ist, sondern auch, daß sich das „Trauma“ dieses Briefes in der Betrachtung der Photographie reproduziert, die der Autor des Briefes dem Erzähler zeigt. Diese Photographie, die ein Atelierbild der Familie dieses jungen Kurdjukov zeigt, wird ebensowenig kommentiert wie der Brief, doch durch die Augen des Erzählers zeugt auch sie vom Einbrechen der Brutalität in die Familienidylle, welche im Kontrast von kitschig-bunter Szenerie des Provinzphotographenateliers und dem stumpf-brutalen Äußeren der Kurdjukovs aufscheint.⁴² Daß es gerade das Medium Photographie ist, das seinerseits buchstäbliche Wiederholung von Wirklichkeit darstellt und den traumaähnlichen Charakter des Referentiellen und Nicht-Bearbeitbaren hat, welches hier berufen ist, traumatische Erfahrung zu reproduzieren, mag kein Zufall sein.

Die für alle Interpretationen problematische Einheit der Erzählerfigur, die sich abwechselnd so intensiv manifestiert und dann wieder völlig abwesend ist, läßt sich also, analog zur sprachlich-metaphorischen Ebene, als Ausdruck eines traumatisierten Bewußtseins lesen. Das Aufnehmen fremder Erzählstimmen

⁴² Marc Schreurs will in der Beschreibung der Photographie durch den Erzähler eine Art Leschilfe für das Vorgegangene sehen: „The frame which surrounds the letter arranges or rearranges the reader's perception retrospectively. It functions as a corrective medium with regard to the views and attitudes of the Kurdjukovs“ (Schreurs 1989, 55). Diese Deutung scheint mir absurd, weil die Photographie keinerlei Erkenntnisgewinn für die schockierende Lektüre des Briefes bedeutet, allenfalls umgekehrt. Schreurs etwas bemühte Deutung scheint mir eher exemplarisch dafür, daß das Verständnis des Montageprinzips als allein auf die intellektuelle Arbeit des Lesers ausgerichteteres Verfahren Babel's Poetik nicht wirklich trifft.

wäre demnach als Nachvollzug einer traumatischen Spaltung dieses Bewusstseins zu betrachten; folglich auch der Gesamtzusammenhang des Zyklus weniger nach der rezeptionsorientierten Logik des Montageprinzips, sondern mehr noch als Reproduktion einer Erinnerungsstruktur, die nicht mehr narrativ, nicht mehr chronologisch ordnend und nicht mehr (im Sinne einer symbolischen Ordnung) interpretativ verarbeitend sein kann.

Auch wenn nicht postuliert werden soll, daß der Tagebuchautor Babel' und der Erzähler der Reiterarmee dieselbe Person seien, so muß doch schon wegen des engen Zusammenhangs zwischen den beiden die Frage ihres Verhältnisses aufgeworfen werden. Wie bereits bei der Untersuchung der Metaphorik erwähnt, kommen „traumatische“ Sprachbilder im Tagebuch nicht vor; hinzuzufügen bleibt, daß auch keine der Szenen, die in der Reiterarmee als epiphanisch-traumatische gekennzeichnet wurden, sich dort findet,⁴³ während andere, im übrigen seltene Beschreibungen visueller Eindrücke von Grausamkeit und Tod, die dort vorkommen, sich in der Reiterarmee nicht wieder finden.⁴⁴ Wenn es also vom Trauma heißt, es werde nicht nach dem Vergessen wieder – sondern durch das Vergessen überhaupt erst erfahren,⁴⁵ so könnten diese Beobachtungen nahelegen, daß die Latenz bestimmter traumatischer Eindrücke zur Zeit des Verfassens des Tagebuchs noch wirkt, während die, die dort schon versprochen werden konnten, ihre Virulenz später verloren haben.

Diese Aussagen bleiben natürlich höchst spekulative, da zu der Frage, ob Babel' selbst Traumatiker war, nichts gesagt werden kann noch soll. Dennoch mag so bekräftigt werden, daß die Schreibweise der *Reiterarmee* eine ist, die traumatische Erfahrungsstrukturen über die Figur des Erzählers verarbeitet. Letztlich spricht, sei es auch auf einer subjektiven Ebene, die Erfahrung des Lesers selbst für diese These; die Momente von Enthüllung grauererregender Bilder, wie das Aufdecken der Leiche in der „Überschreitung des Zbruč“ oder des zerschossenen Körpers Dolgušovs, aus dem die Innereien heraushängen, sind selbst für den Leser noch von so einprägsamer Kraft, daß die Stärke des Eindrucks auf den Erlebenden – und sei dieser eine Fiktion – nur als absolut extreme imaginiert werden kann.

Trauma und Poetik

Zum Abschluß soll nun eine Frage gestellt werden, die die vorangegangene Argumentation um ihrer Stringenz willen vorläufig zurückgestellt hat: Wenn

⁴³ So gibt es beispielsweise mehrere Eintragungen, die das Niedermetzeln von Gefangenen erwähnen, doch an keiner findet sich die Szene der Ermordung der beiden Polen aus der Erzählung „Schwadronskommandeur Trunov“, obwohl die Vorbilder für diese beiden Figuren sich finden, vgl. Seiten 113, 121, 141.

⁴⁴ Vgl. Isaak Babel 1990, insbesondere die Episoden auf den Seiten 87, 97, 141.

⁴⁵ Caruth 1995, 8.

gerade die Phänomene, die den besonderen Charakter des Babel'schen (modernistischen) Schreibens ausmachen und die normalerweise unter dem Stichwort „ornamentale Prosa“ subsumiert werden, jetzt durch das Traumakonzept als quasi unwillkürliche zu deuten sind, kann dann überhaupt noch von einer „Poetik“ der *Reiterarmee* gesprochen werden?

Zur Untermauerung der These, daß beides sich nicht ausschließt, kann eine Deutung der Ästhetik, die in der Figur des Malers Apolek verkörpert wird, aufschlußreich sein. Daß Pan Apolek, Protagonist der gleichnamigen Erzählung, für den Erzähler eine Identifikationsfigur ist und somit in Beziehung zu seiner Poetik gesetzt werden kann, wird zu Beginn der Erzählung im emphatischen „Gelübde“ des Erzählers, dem Beispiel Pan Apoleks zu folgen, explizit.

Tatsächlich haben die Bilder Apoleks für den Erzähler eine Einprägsamkeit und Faszination, die sie unvergeßlich macht, auch wenn sie selbst nicht als traumatische, noch als traumatisierende zu begreifen sind. Wie schon bezüglich der Erzählung Priščepas bemerkt der Erzähler angesichts eines seiner Bilder: „Как забыть мне картину, висевшую у правого придела и написанную Аполеком?“ (Babel' 1928, 113) („Wie soll ich je das Bild vergessen, das am rechten Seitenaltar hing und von Pan Apolek gemalt war?“ Babel 1994, 123). Auch ihre (epiphanisch-)ästhetische Wirkung ist dahingehend lesbar, so etwa wenn der Erzähler die Wirkung des ersten Bildes, das er von Apolek sieht, beschreibt (und zwar explizit im Modus der Erinnerung): „Прямо на меня из синей глубины ниши спускалась длинная фигура Иоанна.“ (Babel' 1928, 21) („Gerade auf mich zu trat aus der blauen Tiefe einer Nische die hohe Gestalt des Johannes“, Babel 1994, 23). Doch Apoleks Bilder sind mehr als nur „Epiphanien“; sie sind, durch seine Manie, allen seinen Figuren reale, bekannte (und kontingente) Gesichter zu geben, auch Wiederkehr der Toten. Dies wird insbesondere an der Figur des als Johannes portraitierten Pan Romuald deutlich, von dem man zu diesem Zeitpunkt bereits weiß, daß er als Spion erschossen wurde. Diesen referentiellen Aspekt teilen Apoleks Portraits also mit dem Medium Photographie, die das Kontingente, Einmalige in seiner Einmaligkeit erhält.

Doch Apoleks Bilder sind, im Gegensatz zu ihr, eben *auch* symbolisch, denn sie sind der christlichen Ikonographie verpflichtet; in diese symbolische Ordnung aber bricht das referentielle Moment, das sich der Idealisierung des Heiligenbildes entziehende Portrait, ein, ohne sich mit ihr zu verbinden. Denn Romuald verkörpert nicht Johannes, sondern läßt den Bedeutungskontext des Bildes – den Tod des Täufers – durch eine reale Erinnerung aufbrechen. Doch der ständig gesuchte Bezug auf Welt und auf Realität läßt gerade den symbolischen Zusammenhang der Bilder hybride, ja sekundär werden – etwa wenn Apolek die Apostel in Kardinalskleidern das Jesuskind wiegen läßt („Beim heiligen Valentin“).

So könnte man, will man diese Ästhetik auf Babel's Poetik übertragen, behaupten, diese vollziehe die hybride Verknüpfung zwischen der Wiedergabe des Realen und der Etablierung eines ästhetischen Kontextes auf ihre Weise. Der Durchbruch des Realen läßt dabei gerade seine diskursive Erfassung scheitern. Das „Bild“ der Realität erscheint dabei als ein nicht reduzierbares, nicht veränderbares und nicht integrierbares – sicher ist es auch nicht von ungefähr, daß Apoleks Medium gerade das Bild, also das Ikonische (und nicht Symbolische) ist. Und das, was nicht narrativiert werden kann, so ließe sich vermuten, läßt dabei gerade der erzählerischen Kontext, der es umgibt, wuchern – so daß auch das „Ornamentale“ an Babel's Prosa in dieser Deutung seinen Platz hätte.

Babel's sprachliche und narrative Operationen wären also, analog zum Traum des Traumatisikers, geprägt von einer Wiederkehr des Referentiellen, Wörtlichen in einem Medium, dessen Natur es eigentlich wäre, zu symbolisieren. Werden also solche Textelemente eingefügt, sei es als Textmontage oder Metapher, so ergibt sich deren Prägnanz gerade aus der Spannung zwischen einem zu etablierenden Symbolzusammenhang und dem Sich-Widersetzen des referentiellen Moments gegen ihn.

Apolek, der es versteht, beides dennoch in eine Beziehung zueinander zu setzen, schlägt dem Erzähler vor, ihn zu porträtieren – als heiligen Franziskus. Die Rolle des Empfängers der Stigmata, der zum Träger eines Leids wird, das das Leid eines anderen ist und ihn doch gezeichnet hat, scheint wiederum nur Metapher für eine Erfahrung zu sein, die der Erzähler in die Poetik des Textes überträgt. Die traumatische Erfahrung als „empfangene“, nicht „gemachte“ wird versucht, in einen symbolischen Kontext zu übertragen und geht doch nicht darin auf, da sie eine fremde bleibt. Im Sinne des Traumas als eines „record that has yet to be made“⁴⁶ ist Babel's *Reiterarmee* vielleicht der Versuch, traumatische und narrative Erinnerung im Medium der Literatur zu vermitteln.

Bibliographie

Primärtexte

Babel', I. 1928. *Konarmija*, Reprint der 3. Ausgabe (Moskau / Leningrad), London o. J.

Babel, I. 1994. *Die Reiterarmee*, übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Peter Urban, Berlin.

Babel, I. 1990. *Tagebuch 1920*, übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Peter Urban, Berlin.

⁴⁶ Caruth 1995, 6.

Zur Theorie des Traumas

- Caruth, C. (Hrsg.) 1995. *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore / London.
- Caruth, C. 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore / London.
- Fischer-Homberger, E. 1975. *Die traumatische Neurose. Vom somatischen zum sozialen Leiden*, Bern / Stuttgart / Wien.
- Freud, S. 1940. *Jenseits des Lustprinzips*, *Gesammelte Werke*, London, Bd. 13, 3-69.
- Leys, R. 1996. „Death Masks: Kardiner and Ferenczi on Psychic Trauma“, *Representations*, 53, 44-73.
- Leys, R. 1994. „Traumatic Cures: Shell Shock, Janet, and the Question of Memory“, *Critical Inquiry*, 20, 623-662.
- Van der Kolk, Bessel A. / van der Hart, O. 1995. „The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma“, Caruth, C. (Hrsg.): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore / London, 158-182.

Zu Babel'

- Dobrenko, E. A. 1993. „Logika Cikla“, ders. / Belaja, G. A. / Esaulov, I. A. *Konarmija Isaaka Babelja*, Moskau, 33-101.
- Carden, P. 1972. *The Art of Isaac Babel*, Ithaca and London.
- F. O'Connor, 1987. „The Romanticism of Violence“, Bloom, H. (Hrsg.) *Isaac Babel*, New York / New Haven / Philadelphia, 57-66.
- Erlich, V. 1987. „Color and Line: Notes on the Art of Isaac Babel“, Bloom, H. (Hrsg.), *Isaac Babel*, New York / New Haven / Philadelphia, 249-255.
- Evsins, K. 1995. „Krovnoe i sokrytoe. ‚Konarmija‘ i konarmejskij dnevnik Babelja“, *Literaturnoe Obozrenie*, 1 (249), 77.
- Lachmann, R. 1980. „Notizen zu Isaak Babel's ‚Perechod cerez Zbruč‘“, B. J. Amsenga et al.: *Voz'mi na radost'. To Honour Jeanne Van der Eng-Liedmeier*, Amsterdam, 183-192.
- Micrau, F. 1988. *Zwölf Arten, die Welt zu beschreiben. Essays zur russischen Literatur*, Leipzig.

- Nesbet, A. 1997. „Babel's Face, Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak“, *Polish Literature*, 42, 65-84.
- O'Connor, F. 1987. „The Romanticism of Violence“, H. Bloom (Hrsg.), *Isaac Babel*, New York / New Haven / Philadelphia, 57-66.
- Odesskij, M. / Fel'dman, D. 1995. „Babel' i chasidizm. Opravdanie revoljucii“, *Literaturnoe Obozrenie*, 1 (249), 78-83.
- Schmid, W. 1984. „Das nicht erzählte Ereignis in Isaak Babel's ‚Übergang über den Zbruč‘“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 14, 117-138.
- Schreurs, M. 1989. *Procedures of Montage in Isaac Babel's ‚Red Cavalry‘*, Amsterdam.
- Sicher, E. 1986. *Style and Structure in the Prose of Isaak Babel'*, Columbus (Ohio).
- Stine, P. 1984. „Isaac Babel and Violence“, *Modern Fiction Studies*, 30, 237-255.
- Van der Eng, J. 1984. „The Imagery of ‚Red Cavalry‘“, *We and They. National Identity as a Theme in Slavic Cultures*, Kopenhagen, 166-180.